

*Égarements du corps, du cœur et de l'esprit.  
Le somnambulisme sur quelques scènes  
du vaudeville et du mélodrame sous la Restauration*

Marjolaine FOREST

À la faveur du développement concomitant de la recherche scientifique et de l'attrait des mentalités contemporaines pour les phénomènes occultes, le somnambulisme a tôt fait de devenir un sujet en vogue dans la société française de la décennie 1820<sup>1</sup> ; cet engouement succède aux débats animés que soulève, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le mesmérisme<sup>2</sup> :

Franz-Anton Mesmer exerce la médecine en France entre 1778 et 1785 ; ses pratiques et ses thèses suscitent d'interminables controverses [...]. À la fois héritier et fossoyeur des Lumières, précurseur de la psychothérapie moderne et tenant de l'occultisme, Mesmer « dérange ». Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ses pratiques continuent à être âprement discutées mais ses principaux concepts imprègnent la pensée dans les domaines les plus divers<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Si le somnambulisme fascine l'époque, c'est qu'il constitue une sorte d'*absence du corps* où celui-ci devient paradoxalement perceptible. Toujours palpable, il s'efface néanmoins et se donne comme le mode d'accès au monde intérieur et à la connaissance de soi. Les écrivains romantiques sont fascinés par ces états d'absence de conscience de soi (et donc de son propre corps) [...]. Pour eux, le dérèglement paroxystique du corps est une voie d'accès à la vérité ». François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2006, p. 218.

<sup>2</sup> Le corpus que nous présentons traite d'un somnambulisme déclenché par le somnambule lui-même, à la différence de l'hypnose.

<sup>3</sup> Agnès Spiquel, « Mesmer et l'influence », *Romantisme*, n° 98, « Influences », Paris, SEDES, 1997, p. 33. À l'aube de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle de George Sand, *Mouny-Robin* (1841), et une pièce d'Eugène Scribe, *Irène ou le Magnétisme* (1847),

Phénomène social, le somnambulisme retient par là-même l'intérêt de la littérature et des arts en ces années 1820, en particulier celui des arts de la scène : prolongeant le sillage tracé par *La Somnambule* d'Eugène Scribe et Germain Delavigne en 1819 (pièce elle-même inspirée par cette mode de l'ésotérisme<sup>4</sup>), tout un répertoire populaire propose diverses variations sur le thème du somnambulisme, en conservant la matière sentimentale. Le corpus ici à l'étude rassemble ainsi un mélodrame et cinq vaudevilles créés entre 1820 et 1827<sup>5</sup> : *L'Amant-somnambule ou le Mystère*<sup>6</sup>, *La Petite Somnambule* de Jean-Baptiste-Auguste Imbert<sup>7</sup> et *La Petite Somnambule* de Charles Dupeuty<sup>8</sup> représentent la lutte entre l'amour, l'argent et les convenances ; le mélodrame *Edward ou le Somnambule*<sup>9</sup> est la fable vertueuse du

---

évoquent à leur tour l'hypnose mais selon deux approches opposées : Scribe dénonce la visée pragmatique de ceux qui l'utilisent à des fins de manipulation, tandis que Sand, suivant une perspective romantique, privilégie une lecture spiritualiste, irréductible à une explication scientifique et non dénuée de poéticité. Ma gratitude va à Olivier Bara, qui m'a indiqué ces deux textes ainsi que l'article d'Agnès Siquel.

<sup>4</sup> *La Somnambule* est créée au Théâtre du Vaudeville le 6 décembre 1819 ; elle est évoquée dans trois des pièces du présent corpus : *La Somnambule mariée*, *L'Amant somnambule* et *La Somnambule au Pont-aux-choux*. À partir de sa pièce, Scribe composera le livret du ballet *La Somnambule ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur*, créé le 19 septembre 1827 à l'Opéra de Paris sur la musique de Ferdinand Hérold et la chorégraphie de Jean-Pierre Aumer. Voir Louis Bilodeau, « Scribe et le ballet » dans Olivier Bara et Jean-Claude Yon (dir.), *Eugène Scribe, un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2016, p. 103-113.

<sup>5</sup> Pour l'année 1827, Patrick Berthier répertorie deux autres pièces prenant pour thème le somnambulisme : *Héloïse ou La Nouvelle Somnambule*, comédie d'Emmanuel Théaulon créée au Théâtre du Vaudeville le 25 octobre 1827, puis *La Petite Somnambule* : créé le 18 décembre 1827 au Théâtre Comte – nom du Théâtre des Jeunes Élèves à partir de 1826 –, « ce vaudeville [...] est signé "Lendormi", pseudonyme choisi par le trio Gombault, Lafillard et Demonval [...] ». Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et La Muette*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2014, p. 608.

<sup>6</sup> Philippe-Amédée Roustan et Gaspar-Joseph Martin Saint-Ange, *L'Amant-somnambule ou le Mystère*, Paris, Barba, 1820.

<sup>7</sup> Jean-Baptiste-Auguste Imbert, *La Petite Somnambule*, Paris, Martinet, 1821.

<sup>8</sup> Charles Dupeuty et Ferdinand de Villeneuve, *La Petite Somnambule*, Paris, Pollet, 1824. *La Petite Somnambule* de Lendormi a elle aussi pour héroïne un personnage d'enfant turbulente ; Patrick Berthier signale que Louis Comte, directeur du Théâtre Comte, « reprend souvent les œuvres à la mode, en en agrémentant le titre de l'adjectif *petit* ou *petite* assorti à l'âge des acteurs ». Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828, op. cit.*, p. 608.

<sup>9</sup> Hyacinthe Albertin et Eugène Cantiran de Boirie (musique d'Alexandre Piccini, ballet d'Achille-François Renauxi), *Edward ou le Somnambule*, Paris, Barba, 1822.

fourbe puni ; *La Somnambule mariée*<sup>10</sup> présente une épouse négligée par son époux ; enfin, l'héroïne de *La Somnambule au Pont-aux-choux*<sup>11</sup> manque de perdre son bonheur amoureux par un quiproquo malencontreux. En raison de son somnambulisme même, le personnage somnambule de chacune de ces pièces déjoue le dénouement apparemment annoncé par la scène d'exposition, causant ainsi quelque désordre à l'intrigue présumée comme aux certitudes des personnages. Mais la crise somnambulique est aussi le lieu d'un ré-ordonnement de son propre monde par le somnambule lui-même, recomposition fantasmatique d'un réel dysphorique<sup>12</sup>. Une créativité est ainsi révélée, qui transforme en scènes fantasques les déambulations erratiques de corps insolites. (Ill. 1)

### SOMNAMBULISME, HISTOIRE ET SOCIÉTÉ

Dans ces pièces contemporaines du premier romantisme, le personnage du somnambule permet d'intégrer le thème romantique de la scission entre l'individu et la communauté<sup>13</sup>, laquelle est figurée dans le présent corpus sous les formes restreintes de la famille<sup>14</sup>, du couple, d'un village ou encore

<sup>10</sup> Emmanuel Théaulon, *La Somnambule mariée*, Paris, Duvernois et Sétier, 1825.

<sup>11</sup> Jean-Baptiste Pellissier (dit Laqueyrie) et Charles Hubert, *La Somnambule au Pont-aux-choux*, Paris, Barba, 1827. On reconnaîtra plusieurs similitudes entre l'intrigue et la mise en scène de cette pièce et celles de *La Somnambule* de Bellini (1831), opéra qui lui-même reprend celles du ballet *La Somnambule ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur*.

<sup>12</sup> « La comédie n'échappe pas [...] aux inquiétudes d'une société post-révolutionnée. Si elle n'a pas la virulence ni la violence des drames, elle fait parfois montre d'un réel scepticisme [...] ». Sylvain Ledda, « La comédie romantique, ou l'ère du soupçon », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 257, « L'autre théâtre romantique » (Olivier Bara et Barbara T. Cooper dir.), Paris, Société d'Histoire du théâtre, janvier-mars 2013- I, p. 93.

<sup>13</sup> « La Révolution, en brisant les corps constitués et les vieilles solidarités verticales de l'Ancien Régime, a accouché d'une société atomisée en individus solitaires, dont le destin n'est plus programmé par leurs appartenances à des groupes (la famille, la paroisse, les corps de métier, les "conditions"), mais seulement par leur capacité, ou incapacité, à s'intégrer socialement. » Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des Lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Poche », 2007, p. 101.

<sup>14</sup> « C'est l'épreuve de la Révolution qui précipite le processus de repli émotionnel sur la famille, amplifiant l'onde de choc initiée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour que la sphère privée reste durablement un havre paisible, il faut un arrachement à la tragédie originelle, celle des massacres qui continuent à hanter les survivants et tout le siècle comme une marque au fer rouge sur les mémoires. Les parents et leurs enfants se rapprochent ; leurs relations se solidifient ; des familles se soudent dans un grand élan de solidarité qui abolit les distances et les querelles ». Agnès Walch, « De l'âme sensible à l'avènement scientifique des émotions »,



III. 1 : La comédienne Louise Perrin dans le rôle de Cécile, héroïne de *La Somnambule* d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, 1819.

d'un camp militaire. Ainsi de Victor et de Laurence, les personnages-titres de *L'Amant somnambule* et de *La Petite Somnambule* d'Imbert : c'est par la crise somnambulique que tous deux expriment leur crainte d'être empêchés d'épouser leur fiancé(e) pour des raisons d'argent et de position sociale<sup>15</sup>. Tandis qu'est seulement évoquée dans un bref dialogue comique la crainte superstitieuse que causent les apparitions nocturnes de Laurence à sa servante Virginie, Victor provoque la perplexité terrifiée de Nanette, servante de sa fiancée Clara, qui relate à sa maîtresse ce qu'elle a vu :

j'l'ons surpris souvent l'matin et queuq'fois la nuit, s'promener dans l'jardin de l'hôtel à Paris, i marche tout seul... i fisque l'ciel, i parle tout haut, comme s'il était deux [...] <sup>16</sup> i marchait, i parlait tout haut, il f'sait des saluts d'vant les fauteuils, j'lui parle, i n'me répond rien, j'm'approche pour le r'garder, i s'met à danser. Ah ! s'il n'est pas fou, i n'en vaut guère mieux. Bref, la peur m'a gagné [*sic*] <sup>17</sup> [...].

Ces réactions de Nanette rendent compte de l'assignation de Victor non seulement au règne de la folie mais encore, en creux, à celui de la monstruosité, si l'on se souvient du rapport à la norme esthétique, morale ou éthique que cette notion met en jeu. Le corps somnambule de Victor substitue aux repères et aux représentations mentales de Nanette des gestes inqualifiables et inconcevables par celle qui, domestique et femme, apparaît doublement peu au fait de quelque théorie scientifique capable d'élucider la scène qu'elle a surprise.

Une autre forme de cet ostracisme tacite dont le corps somnambule est le signe et la cause frappe « la somnambule mariée » : Cécile extériorise par la seule rhétorique de son corps somnambule le délaissement qu'elle subit<sup>18</sup>,

---

dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, vol. II, *Des Lumières à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 212-213.

<sup>15</sup> « le principal souci des censeurs fut, pour cette période comme pour les suivantes, le maintien de l'ordre social existant. Chacun devait rester à sa place. [...] Rien n'a changé depuis 1789 ». Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 36.

<sup>16</sup> Philippe-Amédée Roustan et Gaspar-Joseph Martin Saint-Ange, *L'Amant-somnambule ou le Mystère*, op. cit., p. 7.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>18</sup> L'on est fondé à imaginer que le personnage est délaissé dans tous les aspects de sa vie conjugale ; or, Violaine Heyraud rappelle que la « frustration sexuelle [est] traditionnellement associée à l'étymologie de "l'hystérie", qui renvoie à "utérus" ». Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 318. Précisons que dès son apparition en 1731, c'est-à-dire

mais Gustave, piètre époux et piètre herméneute, paraît davantage soucieux de conquérir gloire et honneurs politiques et militaires que de comprendre sa femme. Surtout, cette épouse somnambule est la « honte », la « contrainte cruelle » de son époux, « glac[é] d'effroi<sup>19</sup> » par l'inconvenante extravagance qu'elle incarne. Cécile attise en revanche l'imaginaire de Frédéric, ami de Gustave, et celui du valet de Frédéric :

Cécile est charmante... mais, pour une femme, elle a un très grand malheur ; car enfin, une femme qui, en dormant, va courir la nuit, toute seule, où son caprice la conduit, est plus exposée qu'une autre, à de singulières aventures ; et à la place de Gustave, vrai, je ne serais pas tranquille !...

[...]

Marcher et dormir tout ensemble  
C'est très dangereux, ce me semble ;  
On peut dans un étroit chemin  
S'égarer et tomber soudain...  
Comment les femmes endormies  
Seraient-elles bien affermies,  
Quand celles qui ne dorment pas  
Bronchent souvent à chaque pas<sup>20</sup> ?

La réplique de Frédéric puis le couplet de son valet construisent une typologie de la femme somnambule, qui, parce qu'elle est marquée du soupçon de moralité douteuse, s'expose au bannissement hors de la société des épouses respectables : l'inconscience du sommeil et la survenue fréquemment nocturne des crises somnambuliques jointes à l'aspect étrange de celles-ci contribueraient-elles à suggérer l'image mentale (le fantasme ?) d'une perte de contrôle de soi saisissant une femme affranchie de toute raison et de toute retenue par son état second ? Au-delà de la tentation misogyne, les répliques de Frédéric et de son valet laissent transparaître à leur tour le fort pouvoir exercé par le somnambulisme et celui ou celle qui en est atteint sur celui ou celle qui en est préservé(e). Il faudra la déclaration sibylline échappée des lèvres de l'épouse endormie pour ramener auprès d'elle un Gustave contrit : « dites-lui que s'il part, s'il m'abandonne, à son retour il ne retrouvera plus la pauvre Cécile<sup>21</sup> !... ».

---

bien avant les découvertes de Charcot, le terme « hystérie » désigne divers troubles psychiques et organiques.

<sup>19</sup> Emmanuel Théaulon, *La Somnambule mariée*, op. cit., p. 34.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 36.

*La Petite Somnambule* de Dupeuty est une indocile fillette de six ans : quel principe de désordre plus efficace qu'une désobéissance enfantine résolument opposée aux adultes ? La jeune Corine, cultivant l'habitude d'« écouter à la porte », feint d'être somnambule pour mieux se prémunir contre d'éventuelles réprimandes et déceler plus commodément les secrets que sa famille s'efforce de lui cacher ; c'est ainsi qu'elle manigance et manipule à sa guise, entreprenant de hâter le mariage de sa sœur aînée Claire avec l'infatué mais riche parvenu que leur père a choisi<sup>22</sup> et qui a également la préférence de Corine. Mais Claire aime ailleurs : Corine est sur le point de parvenir à ses fins lorsque, constatant le chagrin de sa sœur, elle décide de réparer les dégâts qu'elle a causés. Responsable du bonheur conjugal de Claire, Corine est investie du pouvoir de contrecarrer la toute-puissante volonté paternelle : c'est encore par l'entremise d'un corps – certes ici fausement – dérégulé et d'un esprit rebelle à la règle que la fiction théâtrale sape l'ordre établi sur le *theatrum mundi* : la loi des pères, celle de l'argent et celle des vanités mondaines se soumettent à la revendication par l'individu de son droit au bonheur.

Dans *La Somnambule au Pont-aux-choux*, Louise compromet elle-même ce droit en déclenchant la jalousie et la colère de son soupirant Jacquot au cours d'une crise somnambulique : rêvant qu'elle dîne avec Jacquot alors qu'elle dîne avec Belamour, séducteur notoire, elle croit ensuite, toujours dormant, se trouver seule, se dévêt alors puis se met au lit en présence de Belamour ; sous l'effet de la rancœur, Jacquot manque d'épouser quelqu'un d'autre et rompt provisoirement l'atmosphère enjouée sur laquelle le rideau s'était ouvert. Mais l'on apprend aussi au fil des scènes que Louise, sujette non seulement au somnambulisme mais encore à de récurrentes et sombres « rêveries », est une enfant trouvée, élevée, comme Laurence<sup>23</sup>, par un père adoptif<sup>24</sup> : les personnages de Louise et de Laurence permettent d'aborder en

---

<sup>22</sup> « la société impose autant qu'elle le peut sa norme jusque dans la sphère domestique, soumise également à la dure loi des apparences et des contraintes. Ainsi, le dernier espace de liberté qui subsiste encore, la famille, finit par ne plus échapper aux impératifs de la société bourgeoise ». Agnès Walch, « De l'âme sensible à l'avènement scientifique des émotions », art. cité, p. 209.

<sup>23</sup> Laurence n'a pas été abandonnée mais provisoirement confiée dans son enfance à un ami de son père.

<sup>24</sup> Chacune des pièces du présent corpus comporte une relation père-fille. « On a dit que la Révolution avait tué les pères. Combien de pères pleurent sur leur autorité bafouée ! Mais aussi combien de pères y trouvent l'assurance que le lien qui les relie à leurs enfants prend une tournure nouvelle, car il est désormais dicté par le cœur, non plus par le devoir ». Agnès Walch, « De l'âme sensible à l'avènement scientifique des émotions », art. cité, p. 210-211.

creux le thème des origines et de l'identité<sup>25</sup>, en particulier la nuisance extrême que ce thème constitue pour ces personnages chez qui il est un incessant questionnement sans réponse, littéralement insupportable puisque leur esprit somatisé<sup>26</sup> : « que suis-je<sup>27</sup> » se demande Laurence, tandis que Louise est assaillie d'« idées noires<sup>28</sup> » à l'évocation de son abandon. Ce désordre intime semble se faire chambre d'écho de la désagrégation de la structure familiale produite par la multiplication des abandons de nouveau-nés au sein d'une société qui promeut l'harmonie familiale tout en laissant abandonner ses enfants.

Tandis que les vaudevilles que l'on vient d'évoquer mettent en scène l'un des piliers de l'ordre social qu'est alors la famille, le mélodrame *Edward ou le Somnambule* se déroule dans le milieu militaire, autre construction socio-culturelle de l'ordre et de l'obéissance à la règle, où le personnage-titre est remarqué car « il dort bien différemment<sup>29</sup> » de ses camarades, ce qui le rend suspect d'avoir « la conscience bien tourmentée<sup>30</sup> » par quelque « crime<sup>31</sup> ». Dans ce mélodrame, Edward est un traître inhabituel puisqu'il est aussi un représentant institutionnel de l'ordre ; mais Edward est surtout un imposeur dont la condition sociale et la nationalité sont inconnues<sup>32</sup>, et qui a volé les papiers du véritable Edward après que celui-ci a été assassiné par le sinistre Fabio. L'usurpateur obscur s'éprend d'une aristocrate, convoitée également par deux officiers ; voulant se défaire de ces derniers, il laisse agir à sa place Fabio, qui assassine l'un des deux et tente de faire accuser l'autre du meurtre. Mais Edward est rattrapé par sa conscience, qui se manifeste par le truche-

---

<sup>25</sup> « Le décalage fut bientôt considérable entre le goût du public et des auteurs pour les mélodrames, l'adultère, les naissances illégitimes, les découvertes de filiation vingt ans après, les enfants perdus et retrouvés, les “croix-de-ma-mère”, et le souci des censeurs pour l'ordre et la famille ». Odile Krakovitch, *Hugo censuré, op. cit.*, p. 188.

<sup>26</sup> « le temps historique brime [...] le corps et le contraint à subir le poids de la violence de l'histoire et de la loi sociale. Confronté à la société, le corps ne peut que dépérir ». François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir, op. cit.*, p. 109.

<sup>27</sup> Jean-Baptiste-Auguste Imbert, *La Petite Somnambule, op. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> Laqueyrie et Charles Hubert, *La Somnambule au Pont-aux-choux, op. cit.*, p. 10.

<sup>29</sup> Hyacinthe Albertin et Eugène Cantiran de Boirie, *Edward ou le Somnambule, op. cit.*, p. 6.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Apparaît ici une précaution qu'emploieront les dramaturges pour se garder de la censure politique entre 1835 et 1848 : « Un militaire, et à plus forte raison un militaire français, ne pouvait trahir. Pour faire accepter son personnage, l'auteur devait lui donner une autre nationalité ». Odile Krakovitch, *Hugo censuré, op. cit.*, p. 131.

ment d'accès croissants de somnambulisme : le « cri du remords<sup>33</sup> » finit par se faire tonitruant, poussant, dans la dernière scène, Edward endormi à dévoiler devant les autres personnages le meurtre et le complot dont il s'est fait le très consentant complice<sup>34</sup>.

« SON SOMNAMBULISME A RÉVÉLÉ  
LE SECRET DE SON CŒUR<sup>35</sup>... »

Imposant un nouvel ordre au monde d'autrui, le somnambule, dans la plupart des pièces ici rassemblées<sup>36</sup>, œuvre de ce fait à la mise en conformité de son propre monde non aux règles du collectif mais aux siennes propres, commandées par ses propres aspirations. La mise en scène de l'intériorité chaotique de ces personnages somnambules choisit ainsi de représenter un dédoublement<sup>37</sup> séparant le sujet éveillé qui se tait, se soumet et se réprime du sujet dormant et rêvant<sup>38</sup> qui s'exprime et s'éveille à lui-même, à ses propres désirs ou conflits intérieurs. Chez certains de ces personnages divisés, cette mise en ordre passe par la fonction régulatrice du *logos* ; moment d'apparente incohérence mentale et physiologique, la crise somnambulique favorise une rentrée en soi-même d'individualités qui se racontent et se livrent : les chagrins, les craintes ou les hantises gardés secrets durant l'état de veille sont rendus audibles et intelligibles à autrui par des dialogues inconsciemment recréés ou d'involontaires monologues, permettant leur apaisement ou leur résolution. C'est ainsi que Victor déclare en rêve son amour à Clara et révèle au père de celle-ci qu'il est son neveu et qu'il a hérité la fortune de son propre père, levant ainsi tout obstacle à son mariage ; de même, Cécile confie à Frédéric sa peine causée

---

<sup>33</sup> Hyacinthe Albertin et Eugène Cantiran de Boirie, *Edward ou le Somnambule*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>34</sup> Se profile évidemment ici l'ombre de Macbeth.

<sup>35</sup> Jean-Baptiste-Auguste Imbert, *La Petite Somnambule*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>36</sup> *La Petite Somnambule* de Dupeuty ne sera pas concernée par cet axe de notre réflexion ni par le suivant.

<sup>37</sup> « Cette hybridité du moi maintient en son cœur le principe d'une altération indéfinie. Hétérogène, multiple, complexe, le moi est illimité et en devenir. D'où la multiplication et des monstres, et des types protéiformes, les types de l'hétérogénéité elle-même ». Claude Millet, *Le Romantisme*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>38</sup> Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, « le rêve, comme lieu d'expériences toutes particulières, est brusquement l'objet d'un intérêt marquant ». Georges Vigarello, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Le Seuil, coll. « L'univers historique », 2014, p. 139.

par la négligence de Gustave en présence de ce dernier et parvient de la sorte à le retenir ; Laurence fait part à son soupirant de son amour pour lui en même temps que de sa crainte qu'il l'abandonne en raison de sa filiation inconnue mais voit à son réveil ses craintes tranquillisées ; enfin, l'aveu de son amour pour Jacquot par Louise endormie entraîne la célébration des noces aussitôt la fiancée éveillée.

Le geste extérieurement insensé effectué dans le sommeil se joint aussi parfois à la parole pour servir les souhaits, y compris non conscients, de son auteur, correspondant probablement à une forme d'« acte manqué » : Victor, s'entretenant dans son sommeil avec le père de Clara, emporte avec lui non l'acte de naissance qui lui a servi à prouver ses origines mais le contrat de mariage qui aurait dû unir la jeune fille à un autre, tandis que la méprise de Louise peut s'expliquer par le fait qu'elle a sans doute intuitivement reconnu en Belamour son père naturel<sup>39</sup> : « je sens à mon cœur que c'est toi, et mon cœur ne m'a jamais trompé<sup>40</sup> [*sic*] » lui déclare-t-elle dans une scène précédente, durant laquelle elle a les yeux bandés et le prend déjà pour Jacquot<sup>41</sup>. Sa cécité provisoire causée par le bandeau puis par le sommeil favorisant symboliquement la lucidité de son « cœur », Louise procède à la reconstitution de ses origines confirmées au dénouement, qui aboutit non seulement au mariage de Louise et Jacquot mais encore aux retrouvailles entre père et fille.

Chez Edward, le soulagement de sa « conscience criminelle<sup>42</sup> » s'opère par la double médiation de la parole et du geste, dans une scène d'aveux proférés et signés sous les « ordres » de ses deux rivaux venus, littéralement, le hanter :

---

<sup>39</sup> Dans cette même scène, Belamour, lui, reconnaît formellement en Louise sa fille grâce au portrait qu'elle porte en médaillon, seul vestige de ses origines. « on connaît les plaisanteries sur les fins traditionnelles des mélodrames et les reconnaissances familiales grâce à un signe : cicatrice, croix, bijou ou tout autre objet [...] ». O. Krakovitch, *Hugo censuré*, *op. cit.*, p. 190-191.

<sup>40</sup> Laqueyrie et Charles Hubert, *La Somnambule au Pont-aux-choux*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>41</sup> « En ces temps où la contraception n'existait pas, l'angoisse d'être père sans le savoir était probablement lancinante, car la question de la paternité qui [...] correspond aux préoccupations d'un certain public, servit de sujet à un très grand nombre de pièces. Les amours inconscientes entre père et fille ou entre frère et sœur furent également souvent évoquées, autre conséquence directe d'une paternité non reconnue. Les censeurs cherchaient alors naïvement à substituer au désir amoureux la voix inconsciente du sang ; la famille devenait ainsi non plus une réalité sociale, mais le résultat d'un instinct, d'un ordre naturel ». Odile Krakovitch, *Hugo censuré*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>42</sup> Hyacinthe Albertin et Eugène Cantiran de Boirie, *Edward ou le somnambule*, *op. cit.*, p. 31.

Ombre de Francheville, que me demandes-tu ? Ah ! ne m'entraîne pas encore avec toi dans la tombe, ne m'enlace pas de tes bras livides... tes étreintes me fatiguent, me tuent... [...] vous étiez mes rivaux... j'ai dû vous immoler... mais c'est toi, orgueilleux Victor, tes regards osent encore me braver, lorsque tu vas périr... [...] tu veux, tu exiges... une force irrésistible m'entraîne... précipite mes pas... Eh bien ! oui, j'obéirai ; mais détourne les yeux... tes regards m'épouvantent... J'obéis... te dis-je. (*Il se place à la table, toujours en regardant du côté où il croit voir le spectre ; il saisit machinalement une plume et écrit.*) Quoi ! Il faut que ma main trace elle-même... Eh bien !... sois satisfait... Les voilà, ces mots terribles... lis, ils sont écrits en caractères de sang !... Victor est innocent... seul je suis l'assassin du marquis... Quoi ! ce n'est pas assez ?... il faut que je signe cet aveu, mon arrêt de mort... et que je signe mon véritable nom... Jamais ! jamais !... mais je ne puis te résister. (*Il signe.*) Voilà cette fatale signature. (*Il donne le billet à Victor qui le remet à son oncle*<sup>43</sup>.)

Edward répare le désordre qu'il a créé en demeurant accessible aux remords et, partant, au souverain Bien, de sorte que ce traître, finissant par se faire traître à lui-même en avouant inconsciemment son forfait, devient Providence. Car on chercherait vainement un efficace redresseur de torts parmi les personnages positifs de cette pièce : justice et morale triomphent ici non par une nécessité divine ou transcendante mais par le hasard d'un « trop humain » phénomène biologique.

#### LE SOMNAMBULISME SUR SCÈNE : TOUT UN ART ?

Phénomène rapporté, par sa nature et son acception mêmes, aux mouvements du corps, le thème du somnambulisme paraît pour les dramaturges ici rassemblés un champ d'expérimentation dont les seules limites sont encloses dans le corps du comédien ; le corps devient en effet un objet scénique fondamental en cette époque où « se jouent dans ces théâtres de second rang le triomphe d'un art sensualiste, la victoire des images en mouvement, le sacre de l'effet visuel préférés au spectacle de la parole poétisée offerte à l'entendement du public recherché du Théâtre-Français<sup>44</sup> ». Dans les pièces ici évoquées, divers éléments d'esthétique scénique travaillent à la transfiguration artistique d'un corps médicalisé

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>44</sup> Olivier Bara, « Avant-propos », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 4, « Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires », *id.* (dir.), 2005, p. 10.

par le regard scientifique ou marginalisé par le regard quotidien<sup>45</sup>. (Ill. 2) Ainsi, la lenteur avec laquelle Victor, Edward ou Louise, tout en dormant, se déplacent lors de leurs entrées ou sorties de scène semble inscrire leur présence dans quelque cérémonial, déplaçant la fascination du spectateur de l'insolite vers l'énigmatique. Cécile entre en scène vêtue d'« une toilette de bal [...] en désordre<sup>46</sup> » mais parée de fleurs et s'avance sur « la contredanse de *la Somnambule*<sup>47</sup> », de même que Louise fait une première entrée sur l'air de la ritournelle populaire *Dodo l'enfant do*<sup>48</sup> puis une deuxième sur l'air « Me voilà ! me voilà ! de *la Clochette*<sup>49</sup> », la musique<sup>50</sup> et l'humour<sup>51</sup> démontrant leur pouvoir d'allègement et de reconfiguration du réel. Une forme d'esthétisation transparaît peut-être encore à travers les danses exécutées dans leur sommeil par les personnages de Laurence et de Cécile : par-delà la poésie du geste offerte par la danse au fonctionnement d'un corps dérégulé *dans* et *par* le réel, ces corps immaîtrisables recouvrent la précision, la cohérence et l'harmonie nécessitées par la chorégraphie. Enfin, dans les trois dernières scènes de *La Somnambule au Pont-aux-Choux*, les déplacements du corps somnambule de Louise rappellent une performance acrobatique<sup>52</sup> exigeant agilité et légèreté du corps, maîtrise du

---

<sup>45</sup> Ce rapport entre théâtre, théâtralisation et maladie n'est peut-être pas sans évoquer les méthodes thérapeutiques qu'utilisera Charcot à la fin du siècle, et qu'explique Violaine Heyraud : « Charcot normalise l'hystérie [...]. Le paradoxe est que cette banalisation de l'hystérie passe précisément par une très forte théâtralisation de ses symptômes. Charcot, pourtant, veut désamorcer le soupçon qui règne sur les talents de comédiennes des hystériques [...]. Malgré cette objectivité affichée, il n'échappera pas au reproche de mise en scène de l'hystérie. Car dans la crise d'hystérie, Charcot offre manifestement un spectacle médical à répétition [...] ». Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, op. cit., p. 314.

<sup>46</sup> Emmanuel Théaulon, *La Somnambule mariée*, op. cit., p. 34.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>48</sup> Laqueyrie et Charles Hubert, *La Somnambule au Pont-aux-choux*, op. cit., p. 19.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>50</sup> « un certain nombre de formes à succès, telles que le mélodrame, la féerie et la pantomime [...] ont compris les ressources affectives de la musique ». Jean-Jacques Roubine, « La grande magie », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui » (Poche), 1992, p. 628.

<sup>51</sup> « La fantaisie, qui se déploie à partir des années 1820 [...], unit la puissance subversive du rire et de l'ironie à celle du rêve ». Claude Millet, *Le Romantisme*, op. cit., p. 285.

<sup>52</sup> Dans ces scènes, l'actrice incarnant Louise n'est-elle pas quelque peu ramenée à son statut de saltimbanque, statut originel de l'acteur ?



Ill. 2 : Pauline Montessu dans le costume de Thérèse, héroïne du ballet *La Somnambule* ou *l'Arrivée d'un nouveau seigneur* d'Eugène Scribe, Jean-Pierre Aumer et Ferdinand Hérold, 1827.

geste et concentration de l'esprit : le personnage est en effet, dans ces trois dernières scènes, conduit par son sommeil à une déambulation périlleuse sur des échafaudages puis sur un toit<sup>53</sup> :

(Le théâtre représente une terrasse au 4<sup>e</sup> étage, qui prend deux plans. Dans le fond, les étages supérieurs échafaudés jusqu'au toit, où sont plusieurs lucarnes et notamment celle de Louise, qui se trouve au milieu.) [...] (Au lever du rideau, ou aussitôt après le changement, on voit des maçons monter aux échelles de l'échafaudage et travailler à la maison ; les uns portent du plâtre, les autres le mettent en œuvre ; ceux-ci montent, ceux-là descendent<sup>54</sup>.) [...] ([Louise] paraît à la lucarne, qu'elle escalade, descend sur le toit et le parcourt ; elle tient une lanterne allumée à la main ; arrivée au bout du toit, elle met le pied sur une partie de maçonnerie non achevée et qui s'écroule sous ses pas ; cri d'effroi parmi les personnages. Louise alors rétrograde et vient en scène, après avoir descendu toutes les échelles de l'échafaudage<sup>55</sup>.)

À cet égard, signalons l'intéressante confusion lexicale faite par certains personnages de cette pièce<sup>56</sup> entre les termes « somnambule » et « funambule<sup>57</sup> ». Désignant l'instabilité physique engendrée par le trouble psychique, l'imparfaite maîtrise de la langue attribuée à des personnages populaires paraît ici douée de poéticité, illustrée par l'inventivité scénique de ces trois dernières scènes : celles-ci ne suggèrent-elles pas l'indépendance librement déployée d'un corps luttant, au risque du déséquilibre ou de la chute, pour se dégager de la pesanteur du réel<sup>58</sup> ?

<sup>53</sup> « Sous la Restauration, quatre théâtres rivalisent de prouesses scénographiques pour la conquête et l'accroissement d'un public fidèle : la Gaîté, la Porte-Saint-Martin, l'Ambigu-Comique, et le Cirque Olympique ». Jean-Jacques Roubine, « La grande magie », art. cité, p. 611.

<sup>54</sup> Laqueyrie et Charles Hubert, *La Somnambule au Pont-aux-choux*, op. cit., p. 31.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>56</sup> La même confusion est faite par deux personnages populaires de *L'Amant somnambule*. Patrick Berthier repère encore cette confusion, attribuée à un personnage de jardinier, dans *La Petite Somnambule* de Lendormi : voir *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, op. cit., p. 608.

<sup>57</sup> Une autre déclinaison du terme « somnambule » apparaît dans cette pièce avec le terme « sottenambule » : dans ce que Patrick Berthier interprète comme un « cuir » (voir *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, op. cit., p. 608), nous avançons l'hypothèse de quelque intention ironique à l'encontre de la pièce et/ou du ballet de Scribe, tous deux antérieurs à la pièce de Laqueyrie et Hubert.

<sup>58</sup> Dans *La Somnambule ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur*, « le thème du somnambulisme, fort à la mode à l'époque, permet à Scribe de mettre en scène son héroïne dans une situa-

L'entre-deux incarné par le somnambule, suspendu entre veille et songe, mouvement et inertie, élan et piétinement, trouve peut-être encore sa traduction scénique dans l'ambivalence propre à un registre fantastique<sup>59</sup> ici idéalement nourri par l'anomalie du somnambule et les incompréhensions qu'il suscite<sup>60</sup>. Qu'elles soient représentées ou évoquées, les apparitions « fantomatiques » de Laurence et de Louise jouent ainsi de l'effroi traditionnellement provoqué par les fantômes<sup>61</sup> dans des scènes qui entremêlent le comique à l'épouvante : dans *La Petite Somnambule*, la soubrette Virginie, apeurée par le « fantôme blanc<sup>62</sup> » en qui elle ne reconnaît pas sa maîtresse, se heurte à l'incrédulité amusée du père de Laurence, et dans *La Somnambule au Pont-aux-Choux*, Jacquot, absorbé par sa lecture d'un récit de revenants, est d'abord effrayé par « une pile de draps et de serviettes<sup>63</sup> » qui dissimule de toute sa hauteur celle qui la porte. Quelques scènes plus loin, Louise, annoncée sur scène comme « le fantôme<sup>64</sup> », entreprend dans son sommeil de faire une lessive dans l'auge dans laquelle Jacquot s'est caché pour lui échapper : le voici trempé et battu par « le fantôme blanchisseurs<sup>65</sup> ». Par ailleurs, peut-être inspirés par la mode gothique, la plupart des personnages somnambules entrent en scène tenant une source de lumière (bougies, flambeau ou lanterne) et se livrent à une pantomime qui

---

tion clairement annonciatrice du ballet romantique : celle de la femme échappant aux lois de la nature ou évoluant dans un monde de rêve en marge de l'humanité ». Louis Bilodeau, « Scribe et le ballet », art. cité, p. 104.

<sup>59</sup> « Toute une littérature terrifiante se développe ainsi à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et surtout sous la Restauration [...], une littérature [...] qui tient en réserve les démons et les spectres du monde des légendes médiévales, afin d'exposer la violence – la violence psychique et politique. Se déploie dans le “gothique” un imaginaire sadien où les pulsions destructrices qui ravagent les personnages dans leur intériorité sont les métaphores de celles qui se déchaînent dans le monde historique, et réciproquement ». Claude Millet, *Le Romantisme*, op. cit., p. 67.

<sup>60</sup> Originellement, un monstre est une créature surnaturelle.

<sup>61</sup> « [L]es références [du théâtre romantique] vont aussi au théâtre shakespearien où les fantômes [...] viennent trouer la surface rassurante du monde connu [...] ». Olivier Bara, « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 257, op. cit., p. 70-71. Dans *La Somnambule* de Scribe, l'héroïne Cécile est prise elle aussi pour un fantôme par les autres personnages de la pièce.

<sup>62</sup> Jean-Baptiste-Auguste Imbert, *La Petite Somnambule*, op. cit., p. 7.

<sup>63</sup> Laqueyrie et Charles Hubert, *La Somnambule au Pont-aux-choux*, op. cit., p. 3.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 20.

paraît jouer de la légendaire parenté du sommeil et de la mort<sup>66</sup> : leurs yeux fixes reproduisant le regard provisoirement aveugle du somnambule rappellent aussi les paupières ouvertes et les prunelles immobiles du cadavre, tandis que leurs gestes désarticulés ou leur marche extravagante et autotélique ne sont peut-être pas sans leur donner, par cet aspect déshumanisé, l'allure d'un pantin ou d'un automate : autant de signes paraverbaux chargés de déclencher le délicieux frisson d'une inquiétude savamment dosée.

*Edward* se dissocie sur ce point encore du corpus ici rassemblé dans la mesure où l'insertion de revenants se situe dans la logique de cette intrigue construite autour d'un assassinat. Surtout, cette pièce qui ne se rattache pas strictement au fantastique rejoint « tout un pan de la création dramatique des années 1820 à 1850, et non seulement des pièces qui, thématiquement ou structurellement, parce qu'elles convoquent l'élément surnaturel, relèvent de notre propre acception du "fantastique", conçu aujourd'hui comme effraction du monde connu [...]. Le mélodrame et la féerie convoquent l'invisible, donnent à voir, à travers les signes scéniques, une Providence agissant dans les actions des hommes<sup>67</sup> [...] ». Dépourvues d'incarnation scénique, les « apparitions » spectrales des victimes d'Edward sont en effet présentées pour ce qu'elles sont : de pures divagations forgées par une conscience repentie ; de sorte que, représentée au Théâtre du Panorama-Dramatique, salle destinée à accueillir aussi bien la part spectaculaire que la part textuelle du théâtre<sup>68</sup>, la pièce parvient, nous semble-t-il, à « inclure [...] le spirituel et le matériel, l'invisible et le visible, le théâtre "extérieur" et le drame intérieur<sup>69</sup> [...] ». Reste que, comme nombre de mélodrames sous la Restauration, *Edward* nous semble s'attacher moins à la monstration d'un « drame intérieur » qu'à l'affirmation du pouvoir absolu d'une transcendance : la présence des « fantômes » intimes du personnage-titre est vouée à soutenir une édifiante exhortation à repousser le vice et à embrasser la vertu.

---

<sup>66</sup> Dieu grec du sommeil, Hypnos est également le frère jumeau de Thanatos.

<sup>67</sup> Olivier Bara, « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », art. cité, p. 78. Le « signe scénique » serait ici le corps de l'acteur incarnant Edward, chargé de mettre en actes la dérive d'une conscience égarée.

<sup>68</sup> Voir Olivier Bara, « Le Théâtre du Panorama-Dramatique, un laboratoire théâtral sous la Restauration », *Lingua romana*, n° 11 – automne 2012 (en ligne : <http://linguoromana.byu.edu/2016/06/22/le-theatre-du-panorama-dramatique-un-laboratoire-theatral-sous-la-restauration/>).

<sup>69</sup> Olivier Bara, « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », art. cité, p. 84.

\*\*\*

Guère retenues par la postérité littéraire, les pièces que nous présentons rejoignent cependant pour une part les pièces romantiques « panthéonisées » par la tradition et l'usage : offrant certes un dénouement heureux, elles aussi mettent en scène le cheminement d'un personnage peinant à s'affirmer au sein du groupe social auquel il appartient ou auquel il aspire à appartenir<sup>70</sup>. Surtout, cette division entre un Moi et un monde se trouve ici incarnée par un corps anarchique devenu dès lors symbole protestataire<sup>71</sup>. Convertis en éléments scéniques, les désordres du corps somnambule permettent peut-être ainsi l'alliance de l'esthétique et du politique<sup>72</sup>, invitant par là-même à (re)découvrir l'élaboration d'une « forme-sens » par ces scènes dites secondaires.

---

<sup>70</sup> « La comédie romantique a bien des visages [...]. Pour de nombreuses pièces, il ne s'agit pas de comédies *stricto sensu*, mais de formes comiques qui présentent au moins deux caractéristiques communes : la prise en compte de l'actualité, la visée satirique ». Sylvain Ledda, « La comédie romantique, ou l'ère du soupçon », art. cité, p. 89.

<sup>71</sup> Sur cette articulation du corps et du politique, je me permets de renvoyer à mon article, « “La lâcheté n'est point un crime, le courage n'est pas une vertu” : défaillances de l'Histoire, défaillances du corps dans *Lorenzaccio*, *Chatterton* et *Ruy Blas* », *Études littéraires* – n° 43/3, « Lectures sociocritiques du théâtre », Olivier Bara (dir.), Québec, Presses de l'Université Laval, automne 2012, p. 57-73.

<sup>72</sup> « histoire et politique sont liées et [...] le théâtre est le lieu par excellence où s'exprime artistiquement cette liaison ». Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », *Romantisme et politique. 1815-1851*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 281.